

LOS CRONISTAS DE INDIAS Y LA CONSTRUCCIÓN TEATRAL DE *EL NUEVO MUNDO DESCUBIERTO POR CRISTÓBAL COLÓN* DE LOPE DE VEGA

Alessandro Martinengo
Università di Pisa

Menéndez y Pelayo había señalado (1900), como fuentes históricas de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope de Vega, tan sólo las *Historias* de Gómara y de Oviedo, respectivamente, a las que la crítica posterior ha añadido algunas más. El presente trabajo pretende, por un lado, ampliar el panorama de las fuentes lopescas, incluyendo entre ellas a Pedro Mártir de Angleria y a Fernando Colón, hijo del Descubridor; y por otro, se propone estudiar la constante remodelación a la que el dramaturgo somete sus modelos, orientándola según su poética y su estilo dramático.

Menéndez y Pelayo had mentioned (1900), as historical sources of *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* by Lope de Vega, only the *Historias* by Gómara and Oviedo, respectively, to which later critics have added a few more. The present study intends, on one hand, to increase the panorama of Lope's sources, including among them Pietro Martire d'Anghiera and Fernando Colón, son of the Explorer; while on the other it proposes to examine the constant redesign process to which the author subjects his models according to his dramatic poetics and style.

0. Hasta una época muy reciente ha pesado sobre los juicios críticos emitidos acerca de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (NMDCC)¹ la opinión de Menéndez y Pelayo (1900). El maestro santanderino había tenido el mérito indudable de rechazar con decisión las posturas de los neo-clasicistas, quienes, a través de Moratín, habían definido la comedia como una "de las más disparatadas de Lope"¹; y eso en consideración tanto de las numerosas incongruencias históricas y geográficas que contiene, como de su inobservancia total del precepto, o dogma, de las tres unidades llamadas aristotélicas. Menéndez y Pelayo, al contrario, defendía la sensibilidad histórica de Lope, aún mostrándose perplejo acerca de los valores propiamente poéticos y dramáticos de la pieza, cuyo vuelo habría sido entorpecido por lo extraordinario y casi sobrenatural de su mismo asunto. En efecto, restándole auténticas cualidades teatrales, el crítico definía la comedia como "una especie de poema épico dialogado", es cierto "mucho más fiel a la

¹ El NMDCC se publicó por primera vez en la "Cuarta Parte" de las *Comedias* de nuestro autor (Madrid, 1614); fue compuesto probablemente entre 1596 y 1603 (vid. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's "Comedias"* [1940]; tr. esp., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos 1968, p. 370).

¹ *Apud* Menéndez y Pelayo, p. 307.

historia que la mayor parte de las obras que se han compuesto sobre el mismo tema" (Menéndez y Pelayo, p. 309); incluso se trataba, según él, de "uno de los casos en que la sublime realidad histórica oprime y anonada la invención poética": una realidad histórica, desde luego, tan actual y documentable que estorbaba a la fantasía la posibilidad "de refugiarse en la penumbra de la leyenda, a la cual sólo convienen los tiempos remotos y fabulosos" (pp. 310-311), según había enseñado Schlegel. De hecho, quedaba patente en el *NMDCC* "el contraste entre la ejecución, débil, atropellada, superficial, infantil muchas veces, y la grandeza abrumadora del asunto" (p. 310); de manera especial, sobran (y desentonaban), en parecido contexto, las escenas alegóricas y sobrenaturales, puesto que "sobrenatural era la acción misma, aunque lograda en apariencia por medios puramente humanos" (p. 312). En cuanto a las fuentes históricas de la comedia, el crítico, aún admitiendo que "Lope leía mucho", las reducía sustancialmente a dos, la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo (1555) y la *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara (1552); y, desde luego, explícitamente excluía la posibilidad de que el dramaturgo hubiese leído las *Decades* de Pietro Martire de Anghiera y la biografía que dedicó a su padre don Fernando Colón (pp. 312-314).

Los juicios del ilustre polígrafo han creado una especie de canon, al cual se ha atenido en línea general la crítica posterior, a pesar de los aportes individuales y si hacemos caso omiso, por el momento, de las últimas contribuciones. Así es como, con referencia al lastre de la documentación erudita que hubiera aplastado la fantasía de Lope, Morínigo pudo afirmar, por ejemplo, que, en el primer acto de la comedia, se reduce "a retazos escénicos la historia de los antecedentes y preparativos del primer viaje, tal como lo [*sic*] ofrece la *Historia de las Indias* de López de Gómara" (p. 222); y Jorge Campos habló de "simple escenificación" de la materia tratada por este cronista (p. 738); ni se aparta mucho de los citados críticos R. Minian de Alfie al sostener que el comediógrafo sigue a Gómara, especialmente en el primer acto, "casi paso a paso y copiando aun sus errores" (p. 9)².

Y sin embargo la investigadora apenas nombrada es la primera en distanciarse de la más estricta 'ortodoxia santanderina' en lo que concierne al tema de las fuentes históricas, puesto que admite entre éstas a Pietro Martire, en consideración de la gran difusión que tuvo "en el ambiente humanista" (p. 13) y también a algunos más entre cronistas y poetas, como, verbigracia, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Agustín de Zárate, Pedro Cieza de León y Alonso de Ercilla (pp. 17ss.). Es más, Minian de Alfie demuestra persuasivamente que en determinados episodios del *NMDCC* es posible reconocer la contaminación de una fuente cronística con otra: por ejemplo, en el episodio (en tres tiempos) del asombro del indio Auté ante

² También Romero cree que la "pauta casi indudable" de Lope ha sido Gómara, descartando, curiosamente, a Oviedo (Carlos Romero Muñoz, "Lope de Vega y 'Fernando de Zárate': *El Nuevo Mundo* (y *Arauco domado*) en la *Conquista de México*" en *Studi di Letteratura Ispanoamericana*, 15-16, Milán, 1983, pp. 259 y 260. Para Garelli, entre las fuentes del *NMDCC*, "descuellan" Gómara y Oviedo: *vid.* Patrizia Garelli, "Lope de Vega y la conquista de América", en Manuel Sito Alba, ed., *Actas del Coloquio 'Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia de Italia'* Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura, 1981 (Anejo II de *Pliegos de cordel*), p. 291.

la escritura que misteriosamente "habla" (vv. 2109-2120; 2314-2357; 2434-2507) Lope contamina a Pietro Martire con Gómara, pero no ya el Gómara de la *Historia*, sino el de la segunda parte de ésta, la *Conquista de Méjico*; una contaminación entre las mismas fuentes se aprecia en la escena de la estupefacción de los indígenas frente al caballo (vv. 1802-1833) y en la que refiere los escrúpulos del cacique Ducanquellín al verse obligado a renegar de sus dioses (vv. 2540-2729); mientras que el episodio del motín de a bordo, con el que empieza el segundo acto, resulta de la contaminación del relato de Pietro Martire con el de Oviedo (*ibid.*, 13-15). Lo que aquí se añadirá es que, para interpretar correctamente este último episodio -además de algunas otras fuentes-, es imprescindible acudir a las *Historie* de Fernando, que Lope debía seguramente de conocer.

Como hemos anticipado, sólo muy recientemente la que acabamos de llamar 'ortodoxia santanderina' ha sido decididamente abandonada. Especialmente la edición procurada por dos lopistas franceses, J. Lemartinel y Ch. Minguet (Lope de Vega, 1980)³, es la que ha logrado dar un vuelco completo al canon tradicional de interpretación: y eso no tanto, o no solamente, en virtud de un complejo y articulado razonamiento crítico, sino más bien gracias a una rigurosa y tupida red de anotaciones filológicas del texto, por medio de las cuales los dos intérpretes han logrado establecer -nos parece- los auténticos fundamentos sobre los que se basa la creación lopesca. Al contrario de lo que opinaba Menéndez y Pelayo, las inexactitudes y licencias históricas del drama se justifican, según ellos, por el hecho de haber Lope acudido a "une matière vivante qui vers 1600 était plus légendaire qu'historique" (p. v); del mismo modo, los episodios sobrenaturales, que hacían crispársele los nervios a Moratín, se explican como "un admirable résumé de l'état de la question sur Colomb et la découverte dans l'opinion moyenne de l'Espagne du premier tiers du 17ème siècle" (p. vi). De aquí deriva con toda naturalidad la defensa de la eficacia teatral de la pieza, incluso en sus partes aparentemente más abstractas y convencionales, puesto que "Lope n'avait pas d'autre moyen scénique pour exprimer avec force, non seulement les pulsions profondes de son héros, mais aussi le caractère absolument invraisemblable et magique pour les esprits du temps de la prémonition colombienne et de la découverte" (*ibid.*); y también deriva la reivindicación de las cualidades poéticas y fantásticas del *NMDCC*:

Ces réflexions sur notre recherche ont été amenées ici pour marquer nettement le caractère purement artistique, onirique et surréel du fonctionnement de l'imagination lopesque" (*ibid.*).

Nuestro propósito consiste aquí en seguirles la pista a los dos valiosos lopistas franceses, y a algunos más entre los recientes investigadores, ampliando por un lado el panorama de las fuentes cronísticas manejadas por Lope (nos referiremos, entre otros, a Fernando Colón, al que hasta ahora nadie ha tomado en consideración) e insistiendo por otro en la búsqueda de tantas y a veces tan complejas con-

³ Citaremos siempre por esta edición, indicando el número de los versos o la página y la columna.

taminaciones como aquellas en que Lope basa constantemente su labor. Por razones de espacio, nos ceñiremos a tratar tres puntos solamente, que nos parecen de especial interés: 1) la relación del héroe con su patria, Génova, y el elogio lopesco de esta ciudad; 2) el motín acaecido durante la navegación oceánica; 3) una de las escenas de amor entre español e india, en la cual el autor parece anticipar la sensibilidad moderna, esbozando a su manera un aspecto de lo que mucho más tarde algunos han querido llamar el inicuo intercambio euro-americano.

1. Génova

Al dar comienzo a este párrafo será oportuno recordar cómo Lope "ne partage pas les violents sentiments anti-génois de ses compatriotes (Cervantes, Góngora, Quevedo, Suárez de Figueroa)", según escriben Lemartinel y Minguet, haciendo a continuación referencia a las comedias en las que nuestro autor "vante les Génois" o exalta episodios de la historia de la ciudad ligur (Lope de Vega, 1980, 68, n. 6 a la p. 44). En la pieza que analizamos, desde el primer diálogo con su hermano Bartolomé, Colón contrapone el mísero estado, físico y moral, al que le ha reducido su condición de postulante, a su noble solar y, sobre todo, a su ilustre patria (elogiada en términos sobre los que habremos de volver):

Pero mi buen nacimiento,
de su humildad descontento
y de mi patria famosa,
Génova, insigne y dichosa,
el triangular fundamento
alientan el pecho hidalgo
a exceder al griego Euclides (vv. 36-42).

Un poco más abajo, en su coloquio con el "alto Rey de Lusitania", Colón detalla más exactamente el lugar de su nacimiento ("nací en Nervi, pobre aldea / de Génova, flor de Italia", vv. 63-64): indicación que procede, más que de la de Oviedo, de la *Historia* de Gómara, como los críticos han puesto de relieve⁴, aunque con menor frecuencia se haya notado cómo el apelativo de *pobre* ("pobre aldea") - ausente de Gómara- no tiene sentido en sí, sino en relación, y por contraste, con el esplendor y renombre de Génova. Siguiendo con la lectura del texto, nos tropezamos con el tenso y áspero enfrentamiento entre el futuro Descubridor y los duques de Medinaceli y de Medinasidonia, durante el cual aquél intenta convencer a éstos de los fundamentos racionales y experimentales de su proyectada navegación: ante el desprecio manifestado por ambos próceres, y su sarcasmo ("Por cierto, herma-

⁴ "Era Cristóbal Colón natural de Cugureo, o como algunos quieren, de Nervi, aldea de Génova, ciudad de Italia muy nombrada" (Gómara, p. 165a). *Vid.*, por ejemplo, Minian de Alfie, p. 4.

no, vos habéis venido / a cosa que es locura tratar de ella...", vv. 383-384)⁵, Colón apela tanto a su sabiduría cartográfica ("Mirad esta derrota", v. 386) como a su patria ilustre ("y [...] es mi patria Génova la bella", v. 380): rasgo, este último, introducido por Lope con el fin evidente de resaltar aun más la dignidad de su héroe y la nobleza de sus propósitos.

Si ésta es la actitud del dramaturgo al presentar, en el primer acto, a su protagonista, al final del tercero (y de la propia pieza) la exaltación del imperio español, a cuyo aumento tanto ha contribuido la empresa de Colón, se identifica con la alabanza de Génova y de su hijo más famoso. Tras la admiración manifestada por el Gran Capitán, es primero al Contador Mayor a quien le toca ensalzar la hazaña del Descubridor en el contexto de las glorias genovesas:

Gloriosa, Génova, estás.
Hoy tu república vista
nuevas y alegres colores,
pues entre tus capitanes
tan heroicos y galanes
es Colón de los mejores (vv. 2929-2934);

luego es el propio Rey quien proclama ante el mundo la grandeza de la empresa ("Dése cuenta al Santo Padre / de esta conversión y tierra, / y a Génova, pues encierra / tales hijos y es tal madre", vv. 2955-2958), reconociendo al Genovés el mérito de haber conquistado otro nuevo mundo a España:

Hoy queda gloriosa España
de aquesta heroica victoria,
siendo de Cristo la gloria
y de un genovés la hazaña,
y de otro mundo segundo
Castilla y León se alaba (vv. 2967-2972).

Volvamos al "triangular fundamento" que, con palabras de Colón, Lope atribuye a Génova en el v. 40. Una escueta explicación nos la ofrecen los editores franceses, según los cuales "Gênes a effectivement une topographie triangulaire"; y se refieren a renglón seguido "au présage bénéfique que représente une figure triangulaire en astrologie" (Lope de Vega, 1980, 46-47, n. 17 a la p. 1)⁶. A este comentario nos parece indispensable añadir unas cuantas precisiones.

⁵ El coloquio de Colón con los Duques contiene manifiestas reminiscencias del fragmento siguiente de Gómara: "Entrambos duques tuvieron aquel negocio y navegación por sueño y cosa de italiano burlador" (Gómara, p. 166a). *Vid.* Minian de Alfie, p. 6.

⁶ Sobre la teoría de los aspectos, o posiciones recíprocas de los planetas en la construcción del horóscopo, en particular sobre uno de los aspectos positivos o armónicos, llamado *trígono*, o triángulo, *vid.* Antonino Anzaldi y Luigi Bazzoli, *Dizionario di Astrologia. Segni, pianeti, archetipi...*, Milán, B.U.R. ("Dizionario Rizzoli"), 1988, s. v. "aspetto", pp. 50-52.

Diremos en primer lugar que la imagen de nuestro escritor, más allá de su nexo, bastante obvio, con las creencias astrológicas populares, enlaza, en nuestra opinión, con la experiencia directa de mapas y representaciones gráficas de la ciudad ligur, que Lope debió de ver e incluso tener al alcance de la mano. Aunque las más antiguas representaciones topográficas de Génova se consideran la que forma parte del *Supplementum Chronicarum* de J. P. Foresti (Venetiis, 1490, f. 20v: "Genua Lygurie civitas") y la dibujada por M. Wolgemut, el maestro de Dürero, e inserta en el *Liber Chronicarum* de H. Schedel (Nürnberg, 1493: "Genua"), Lope pudo ver, con mayor probabilidad, el mapa de Franz Hogenberg, aguafuerte en colores titulada "Genua", que pertenece al primer volumen (con prólogo fechado en 1572) de las *Civitates orbis terrarum*, obra publicada por Georg Braun, en Colonia, entre 1576 y 1618. A diferencia de las representaciones anteriores, en este mapa se hace evidente la forma de triángulo que caracteriza el diseño de la ciudad, puesto que a esta figura geométrica corresponde el trazado de la nueva muralla, construida en 1536 y objeto específico de la representación misma (Poleggi, pp. 63-65). Aún más evidente se revela la forma triangular de Génova en otro mapa, "una ennesima replica del prototipo reso celebre dall'atlante del Braun", otra aguafuerte, titulada ella también, "Genua" y debida a la pluma de R. y J. Ottens, que se divulgó a comienzos del siglo XVII (Poleggi, p. 67)⁷.

Si nos detenemos tanto en hablar de estos mapas, no es solamente a causa de la forma triangular de Génova, que Lope pudo apreciar en ellos y trasladar a su texto. Creemos, en efecto, que el poeta pudo también extraer de los letreros o inscripciones que suelen acompañar las representaciones gráficas algún elemento útil para confeccionar los encendidos elogios que tributa a la capital de Liguria⁸; así como estamos convencidos de que, al presentar a Colón citando "el triangular fundamento" de su ciudad natal (y al diseminar en el texto otros indicios estrechamente relacionados), él quiere resaltar la sabiduría cosmográfica y cartográfica -y, en general, la credibilidad científica- de su héroe, configurando así un rasgo

⁷ Una representación triangular incluso más llamativa de la ciudad es la que, años más tarde (hacia 1638), Domenico Fiasella colocará a los pies de la Virgen en el óleo intitulado "La Madonna regina di Genova" (actualmente en el Museo Diocesano de Palermo). Esta representación, desde luego, "tiene conto di documenti topografici appena contemporanei, come i due quadri con le Nuove Mura in formato maggiore e minore, ordinati dal Senato nel 1634 al pittore Sebastiano Oddone per essere inviati all'Imperatore [sic] spagnolo" (Poleggi, p. 28). En todo caso, el diseño de la ciudad de Génova ostentará en los mapas su forma triangular hasta bien entrado el siglo XIX.

⁸ La inscripción del mapa de Hogenberg, por ejemplo, comienza con estas palabras: "Genua Ligurum domina atque regina, Civitas Italiae celeberrima" y, tras unas referencias a lo ameno del clima y las actividades y opulencia de sus habitantes, termina con estas otras: "aestimari potest uti non immerito [...] permultis de causis, Genua cognominetur superba". A su vez, el mapa de los Ottens ostenta tres letreros elogiosos, en versos, respectivamente latinos, franceses y flamencos; recortamos del texto francés los versos siguientes: "On tient que l'Italie est le jardin du Monde /.../ GENNES de ce jardin est le plus beau parterre [...]", que enlaza con el v. 64 del *NMDCC* ("Génova, flor de Italia") (vid. Poleggi, pp. 65-66).

esencial de la personalidad dramática de éste, enfrentada como se veía con tantos y tan ásperos detractores.

El alto concepto que se había formado nuestro dramaturgo de la sabiduría cosmográfica del Genovés y de la consiguiente habilidad (compartida por su hermano) en dibujar mapas del orbe deriva básicamente, pensamos, de varios pasajes de las *Historie* compuestas por el hijo del Descubridor, por ejemplo del fragmento siguiente, donde se refieren los estudios y experiencias del futuro Almirante desde su más tierna edad:

Nella sua picciola età imparò lettere [...] tanto che gli bastava per intendere i cosmografi, alla cui lezione fu molto affezionato; per lo qual rispetto ancora si diede all'Astrologia e alla Geometria, perciocché queste scienze sono in tal maniera concatenate che l'una non può star senza l'altra, e ancora, perché Tolomeo nel principio della sua Cosmografia dice, che niuno può esser buon cosmografo se ancora non sarà pittore, partecipò ancora del disegno, per piantar le terre e fermar i corpi cosmografici in piano e in tondo (Colombo, pp. 27-28).

Conforme se procede en el examen del texto, se percibe aún con mayor claridad la intención que Lope quiere transmitir. Retomando el hilo de la alusión de su hermano al "triangular fundamento" y al propósito de "exceder al griego Euclides" (v. 42), Bartolomé acude a la mitología para sacar de ella una sugerencia, digamos, técnica ("Dédalo has sido / en el arte y en el vuelo", vv. 49-50); y el propio Cristóbal, como ya hemos hecho notar a otro propósito, opone al sarcasmo estúpido de sus linajudos adversarios la tranquila conciencia de su misión, fundándola en la lección de los mapas:

COLÓN:	Mirad esta derrota.
CELI:	¿Cuál?
COLÓN:	Aquesta (v. 386).

Creemos que incluso el episodio alegórico (vv. 649-819) -que había suscitado las críticas de los neo-clasicistas, y no sólo de éstos⁹-, donde la personalidad del protagonista se desdobra gracias a la hipóstasis de la Imaginación (a la que acompañarán luego seres alegóricos como la Providencia, la Idolatría, la Religión y el Demonio, convocados para escenificar el conflicto de creencias que iba a desencadenarse en el Nuevo Mundo) nace y se desarrolla, con perfecta coherencia artística, a partir de la idea lopesca de un Colón perennemente sumido en una concentración mental rayana en la alienación visionaria¹⁰. Basta, para darse cuenta de ello, notar el frecuente recurso en el texto, inmediatamente antes de aparecer la

⁹ Hasta Brotherton, a pesar de ofrecer una interpretación nueva y original, por muchos aspectos, de nuestra comedia, sigue declarándose escéptico acerca del valor dramático de este episodio, que define como "a brief allegorical *auto*" (Brotherton, p. 35).

¹⁰ Pudo servirle a Lope, como punto de partida, la breve reflexión que transcribimos, según la cual -con motivo de los rechazos y humillaciones sufridos- Colón "sentía [...] gran tormento en la imaginación" (Gómara, p. 166a).

figura de la Imaginación, a palabras y sintagmas relacionados con la actividad imaginativa del Almirante: "mirando aquestos papeles / y con mi compás trazando" [según sus propias palabras] (vv. 654-655); "no te alejes como sueles [en palabras de Bartolomé] / dos leguas imaginando. / Y pues partir determinas / a tu casa ya cansado, / ¿qué trazas o qué imaginas?" (vv. 656-660). Un poco más abajo se lee una significativa acotación: *Váyanse el piloto y Bartolomé Colón; quédase Colón sentado; mira el papel con el compás en la mano* (p. 9a); a continuación, Colón resume su doctrina y experiencia cosmográficas en un monólogo (vv. 661-687), al finalizar el cual otra acotación (*Baje de lo alto una figura [...]*, p. 9b) introduce finalmente el episodio alegórico, sin que el lector perciba la menor discontinuidad. Sólo se nos concedan un par de observaciones más, para redondear el cuadro: Colón aludirá otra vez a su propio fantasear cosmográfico ("yo sé que el cielo anima mi propósito, / y mi imaginación levanta al cielo", vv. 922-923), así como, poco antes, había aludido a su propósito de investigar, en cuanto ser dotado de razón, todos los "secretos" (en los tratados latinos se los definía *mirabilia*) de la naturaleza (v. 897); mientras que la otra cara de la sabiduría del Almirante, es decir el miedo supersticioso que ella podía engendrar en los corazones sencillos de sus compañeros, nos la revela la exclamación exacerbada con la que le apostrofa Pinzón, dando comienzo de este modo, en pleno océano, al motín anti-colombino:

¡Malditos sean tus mapas,
matemático imposible,
con que tus maldades tapas,
y de este furor terrible
como con bulas te escapas! (vv. 1028-1032).

2. El motín

Hemos tropezado finalmente con este nudo de la comedia, que forma el comienzo del segundo acto (vv. 988-1132). Se trataba de un "tema muy popular", que era posible encontrar en Pietro Martire y Oviedo: Lope pudo recogerlo de la tradición o de estos cronistas (Minian de Alfie, p. 15). Está indicado así, correctamente, el camino a seguir; lo que pasa es que éste se presenta algo más intrincado de lo que aparece a primera vista. Si la mentada investigadora opta en este caso, en su habitual oscilación, por Oviedo en lugar de Gómara, habrá que precisar que Gómara, sin embargo, le brinda a Lope una sugerencia esencial para la construcción literaria de la escena, es decir el motivo de los celajes (o capas de nubes en el horizonte, que pueden -y concretamente pudieron, durante la navegación atlántica- interpretarse como señal eufórica de la cercanía de la tierra)¹¹. Por otra parte, es verdad que en las *Décadas* de Pietro Martire se hace alusión al motín; pero habrá que integrar la escueta información, observando que en el humanista milanés el relato

¹¹ "Dicen que [Colón] se volviera, sino por unos celajes que vio muy lejos, teniéndolos por certísima señal de haber tierra cerca de allí" (Gómara, p. 166b). *Vid.* Minian de Alfie, p. 9.

enlaza con el importante motivo de la comparación entre Colón y Moisés¹², motivo que ya había sido cumplidamente desarrollado por Fernando, cuya fuente son naturalmente los recuerdos que tenía de las palabras y ademanes proféticos de su padre¹³ (y efectivamente en el *Diario de la primera navegación*, que Lope no pudo conocer, justamente en el momento álgido de la sublevación oceánica, el 23 de setiembre, Colón anota lo sucedido, comparándose con el profeta que acaudilló a los Hebreos en su salida de Egipto hacia la Tierra de Promisión).

En la construcción del episodio Lope nombra por tres veces los celajes aludidos por Gómara, intercalando dichas referencias a una distancia bien calculada una de otra, y representando en cada una, simbólicamente, una fase del violento torbellino por el que pasan los sentimientos de la tripulación: torbellino que finalmente se aplaca, gracias a las exhortaciones del Almirante y, sobre todo, de Fray Buyl, aquí verdadero *deus ex machina*. Y es precisamente alrededor de esta palabra-eje, repetida por tres veces, como el dramaturgo, acordándose de Fernando, anuda el tema mosaico, cuya variada entonación marca, también simbólicamente, la misma parábola narrativa, desde el acmé de la furia irracional hasta un desenlace de resignado y escéptico cansancio.

La primera alusión a los celajes recurre en la provocativa y desafiante invectiva de Arana, uno de los protagonistas de la sublevación, contra el Almirante:

¿Adónde está el Nuevo Mundo,
fabricador de embelecos
y Prometeo segundo?
¿Qué es de los celajes secos? (vv. 998-1001).

¹² "Hispani comites murmurare primum secreto coeperunt, apertis mox conuicijs urgere, de perimendo cogitare, demum uel in mare proijciendo consulebatur: se deceptos fuisse ab homine Ligure, in praeceps trahi, qua nunquam redire licebit" (Petri Martyris, I C). Aunque, al menos en el pasaje apenas citado, el autor no nombre explícitamente a Moisés, es suficiente indicio de que está pensando en él la presencia del verbo *murmurare*, palabra-clave del relato bíblico al describirse el malestar de los Hebreos sacados por Moisés de Egipto y su intención de amotinarse contra él (cf. Ex. 15, 24; 16, 2; 16, 8-12; 17, 3; etc.).

¹³ En los capítulos que Fernando dedica al motín (XVIII-XX), se repite constantemente el motivo de las murmuraciones de los marineros contra Colón: "mormorando oggimai la gente" (Colombo, p. 81); "cresceva la lor paura, e l'occasione di mormorare" (p. 83); "di giorno in giorno continuavano in mormorando" (*ibid.*); "fu per ammutinarsi la gente, perseverando in mormorazioni e congiure" (p. 87). La referencia a Moisés, y por consiguiente su identificación con Colón, se explicita en el pasaje siguiente: "[Colón] afferma ch'ebbe allora bisogno dell'aiuto di Dio, come già Mosè quando trasse gli ebrei dall'Egitto, i quali si astenevano dal metterli le mani addosso per li segni che per lui Dio faceva" (p. 81). Es de notar que el sintagma "metterli le mani addosso" lo reproduce literalmente Lope en el v. 1106). No falta, en Fernando, la alusión a la esperanza despertada en los marineros por la aparición de los celajes: "[Pinzón enseñó a Colón] un corpo che faceva chiara simiglianza d'isola, la qual distava XXV leghe da' navigli. Della qual cosa la gente fu tanto allegra e consolata [...]. Ma la mattina seguente conobbero che quel che aveano veduto erano nemi e nuvoloni, che spesse volte fanno mostra di chiara terra" (p. 84).

Siguen a esta provocación las intervenciones de otros marineros, encaminadas, a través de ejemplos clásicos y bíblicos, tanto a condenar la soberbia y locura de Colón como a justificar la intención de arrojarle al mar; y es a este propósito cuando aflora la reminiscencia del episodio bíblico de Jonás, del cual toma pretexto Fray Buyl para dar comienzo a su reacción en favor del Almirante, al subrayar el parecido entre la misión providencial de éste y la que se le había confiado al antiguo profeta:

...antes le [a Dios] ha obedecido,
si ésta inspiración ha sido,
y a Nínive quiere ir (vv. 1048-1050)¹⁴.

A pesar de esta amonestación, los marineros siguen momentáneamente en su porfía, conectando con el tema de las inspiraciones divinas referidas en el texto sagrado; y, precisamente a partir de ahora, insisten -en tonos primero amenazadores, poco a poco más bien angustiosos- en identificar a Colón con Moisés y su navegación con la permanencia de los Israelitas en el desierto durante cuarenta años:

Si esto [la empresa de Colón] fuera inspiración,
Dios le enseñara la tierra,
cual hizo a Moisés y a Aarón (vv. 1053-1055);

¿Pues luego, habemos de andar
cuarenta años por el mar? (vv. 1060-1061);

¡[...] si sufrieron, comieron
hasta no más del maná! (vv. 1064-1065);

Colón, o nuevo Moisés,
seca con tu vara el mar;
haz una fuente también
que el Oreb pueda regar (vv. 1074-1077);

COLÓN:	¿Qué suspiráis por España?
ARANA:	Sí, que es el Egipto nuestro (vv. 1096-1097) ¹⁵ .

¹⁴ Entre las reminiscencias clásicas destacamos la alusión a la leyenda del toro de Falaris ("como el que el toro inventó / que el primero en él murió", vv. 1035-1036) y -como ejemplo de "próspero aumento" por medio de habilidad e industria, en palabras de Colón- el de Argos y Ulises, cita ésta última que ocasiona la salida, entre humorística y exasperada, de Pinzón: "Por Dios, / que quiere volvemos bestias" (vv. 1086-1090). Más coherente con el significado profético que conlleva el tema mosaico es la doble referencia a Jonás, la reproducida en el texto y la del v. 1033 ("hoy serás como Jonás", según las palabras amenazadoras de Pinzón dirigidas al Almirante). Cf. Ion, caps. 1-3.

¹⁵ El maná como alimento milagroso en el desierto es citado en Ex. 16, 15; de la vara de Moisés el texto sagrado empieza a hablar en Ex. 4, 2-4; por medio de ella Moisés abre más

La prueba de que la tensión de los ánimos ha ido mermando resulta de la segunda alusión a los celajes, que ya tiene, en palabras del propio Arana, un tono casi supersticioso de súplica dirigida al Almirante:

Daca sustento, o siquiera
una sombra de ribera,
un celaje, nube o ave (vv. 1098-1100).

Sin embargo, al seguir algunos de los compañeros manifestando propósitos homicidas, tienen lugar primero una intervención de Bartolomé, abogando por la vida de su hermano (vv. 1102-1104), luego una del propio Almirante (vv. 1118-1120), proponiendo el famoso plazo de los tres días, pasados los cuales dirigiría las proas de vuelta hacia España. A estas alturas es Fray Buyl quien retoma la iniciativa, apaciguando definitivamente a la tripulación por medio de la tercera alusión, profética esta vez, a los celajes:

Por Dios os ruego, españoles,
que tres días esperéis
ver celajes y arboles
de otro horizonte (vv. 1123-1126).

El vaticinio de una Tierra Prometida, que se trasluce de las últimas palabras citadas, resulta aún enfatizado gracias a las frases que las siguen inmediatamente:

ARANA:	¿Y diréis
	que veremos nuevos soles?
FRAY BUYL:	Esto se ha de hacer por mí (vv. 1126-1128) ¹⁶ .

3. Oro *versus* alfileres (el erotismo en el intercambio euro-americano)

Los episodios de amoríos entre españoles y mujeres indígenas -algunos de ellos de tono francamente erótico, como el que nos proponemos comentar, cuyos protago-

tarde un camino en el mar (*Ex.* 14,16) y hace brotar agua de la roca (*Ex.* 17, 5-6). La referencia a la vara del profeta la repite Lope en la tirada de exaltación de la Cruz (vv. 1598-1605; Morinigo [p. 225], y otros con él, se preguntan si la insistencia en el tema de la Cruz puede significar que Lope escribió el *NMDCC* por encargo, en ocasión de alguna fiesta religiosa). El "desierto Rafidín", citado por nuestro comediógrafo en el v. 1079, remite a *Ex.* 17, 1; otra referencia a Moisés y su hermano, a propósito de la partida de Colón para España dejando a Bartolomé en su lugar, se encuentra en el v. 2016 ("Fuése Moisés, quedó Aarón").

¹⁶ Como es sabido, Moisés no consiguió, por el castigo que le fue infligido, entrar en la Tierra Prometida, sino sólo verla desde lejos (*Deut.* 34, 5). Por eso, en la comedia, primero Fray Buyl ("Antes los que la [la promisión] dudaron, / de ella después no gozaron", vv. 1058-1059), más tarde Bartolomé ("si en fe no le [a Moisés] imito / veré el prometido suelo", vv. 1606-1607) argumentan la necesidad de la fe para alcanzar la Promesa de Dios.

nistas son el joven Arana y la india Palca- han brindado la ocasión a un crítico ya citado, en su inteligente ensayo de hace unos años (Brotherton, pp. 37-45), de medir las dificultades y contradicciones en las que se envuelve Lope al adaptar esta materia a las reglas altamente codificadas de la comedia: actitud que, al mencionar en particular la "esclavitud" de un lenguaje totalmente ajeno, que el dramaturgo estaría imponiendo a los personajes aborígenes, parece entroncar con la corriente exegetica que apela a lo que se ha dado en llamar la iniquidad en el encuentro entre Europa y mundo americano¹⁷.

Como quiera que sea, por lo que a las fuentes de Lope se refiere, habrá que tomar, una vez más, como punto de partida las sugerencias de Minian de Alfie (167), quien ha puesto en relación la escena del primer contacto de los españoles con los habitantes de las islas antillanas, en el caso específico con una mujer desnuda huyendo, con un pasaje de Gómara¹⁸. Otros cronistas también se podrían citar, algunos de ellos incluso más ricos en detalles, puntualmente tomados en consideración por Lope; pensamos sobre todo en Pietro Martire y en un fragmento como el siguiente:

Nostri, multitudinem insecuti, mulierem tantum capiunt: hanc cum ad naues perduxissent, nostris cibus et uino bene saturatam, atque ornatam uestibus (nam ea gens omnis utriusque sexus nuda penitus uitam ducit, natura contenta), solutam reliquerunt. Quum primum ad suos mulier concessit [...] ostendissetque mirum esse nostrorum ornatum et liberalitatem, omnes ad littora certatim concurrunt, gentem esse missam e coelo autumant. Aurum, cuius erat apud illos aliqua copia, ad naues natando portant: pro frusto aut paropsidis fictilis aut uitrei crateris aurum commutabant. Si ligulam, si tintinnabulum, si speculi fragmentum, si quicquam aliud simile nostri impartiebantur, tantum auri quantum petere libebat, aut unusquisque eorum assequebatur, exhibebant (Petri Martyris, 1 D).

El relato de Lope nos parece enlazar estrechamente con este fragmento, no sólo porque se repiten en él los detalles señalados por Gómara, sino porque, a conti-

¹⁷ Pueden considerarse representativos de la corriente aludida, que acentúa los rasgos de violencia, y de violación, atribuidos a la colonización de América, los ensayos publicados en el volumen: Pier Luigi Crovetto, ed., *Storia di un' iniquità. Sulle tracce della letteratura ispanoamericana*, Génova, Tilgher, 1981. Otro punto de vista adopta Antonucci, quien, siempre a propósito del *NMDCC*, subraya la "posibilidad de acercamiento mutuo y pacífico [entre conquistadores y conquistados] cuyo eje es la mujer" (Fausta Antonucci, "El indio americano y la conquista de América en las comedias impresas de tema araucano (1616-1665)", en Ysla Campbell, ed., *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*. Colección Conmemorativa Quinto Centenario del Encuentro de dos Mundos, Ciudad Juárez, 1992, vol. 1, p. 30). Trata del intercambio euro-americano en términos sobre todo biológicos y antropológicos Alfred W. Crosby, *The Columbian Exchange. Biological and Cultural Consequences of 1492* [1972] (trad. it., *Lo scambio colombiano. Conseguenze biologiche e culturali del 1492*, Turin, Einaudi, 1992).

¹⁸ "Corrieron los nuestros tras ellos, y alcanzaron una sola mujer. Diéronle pan y vino y confites, y una camisa y otros vestidos, que venía desnuda en carnes, y enviáronla a llamar la otra gente" (Gómara, p. 167a).

nuación, el humanista conecta, como hará nuestro comediógrafo, con el tema de la codicia del oro y la práctica -que inmediatamente se establece- del intercambio entre el deseado metal y ciertas bagatelas desprovistas de cualquier valor a los ojos de los españoles y muy atractivas, en cambio, a los de los indígenas¹⁹.

Minian de Alfie continúa refiriéndose (pp. 20-21) a aquellos pasajes de las crónicas de la conquista, especialmente de Oviedo y Cabeza de Vaca, en los que se comenta la facilidad de las indias en entregarse a los españoles. Se trata de alusiones relativamente frecuentes, y casi obvias, incluso en páginas de otros muchos historiadores. Más interesante nos parece resaltar la originalidad con que Lope combina, concretamente en el episodio de los amoríos de Arana y Palca, hasta tres motivos corrientes en los cronistas -verbigracia, la codicia del oro, la desnudez de las mujeres y su facilidad en entregarse-, encontrando su punto de unión en otro detalle presente en las cartas de Pietro Martire, circunstancia sobre la cual, nos parece, no se ha llamado todavía la atención.

El episodio que estamos considerando es muy breve (vv. 2285-2313) y ocupa la parte central del tercer acto, aunque viene preparándose desde lejos: nos convendrá, desde luego, desenredar el hilo principal, aislándolo de los muchos que componen la tupida red de la narración lopesca. Gracias a una acotación inserta entre los vv. 1642 y 1643 (*Entra Palca huyendo*) aprendemos que la muchacha, implicada en la fuga general de los indios ante la súbita aparición de los españoles, se ha separado, por la circunstancia que sea, de los otros, irrumpiendo casualmente en el campamento de los recién llegados. A pesar del susto inicial, poco a poco se deja convencer por las palabras animadoras de Colón y de su hermano, que tratan incluso de entablar con ella una imposible conversación, y se decide finalmente a aceptar los dones que se le entregan con el fin de que los lleve a los suyos en señal de paz y de amistad:

COLÓN:

Ésta llamará a la gente.
Señalar quiero la frente,
el brazo, sitio y poder.
Ya entiende; un espejo muestra;
dádsele y un cascabel;
toma y miraráste en él.
No está en afeitarse diestra:
mirádole ha por detrás;
vuelve y en la luz te mira (vv. 1687-1695).

¹⁹ También Fernando redacta una lista de las bagatelas que ofrecían los conquistadores a los indios en los primeros contactos: "Vedendo lo Ammiraglio che era gente mansueta, quieta e di grande simplicità, donò loro alcuni cappelletti rossi e corone di vetro, le quali essi si mettevano al collo, e altre cose di poca valuta che da lor furono stimate assai più che se fossero state pietre di molto prezzo" (Colombo, p. 92). Sobre el tema *vid.* mi artículo "I berretti rossi di Colombo: dall'eziologia allo stereotipo" (Inoria Pepe Sarno, ed., *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 365-378).

También le regala Colón "una sarta" (v. 1701) y luego "más sartas" (v. 1706), y ella, con éstos y los demás regalos -quedando prendida ya de la galanura y galantería de los españoles-, vuelve finalmente a los de su tribu, despertando con su relato el entusiasmo de todos, y especialmente de las demás mujeres (vv. 1883-1922).

Antes de llegar a la escena de amor propiamente dicha, el lector se encuentra con un diálogo entre Arana y su camarada Terrazas, en el cual ambos filosofan (es un modo de decir) acerca de la incapacidad que tienen los hombres de experimentar la verdadera felicidad, a pesar de haber descubierto... América y los tesoros que ésta contiene: un diálogo que transmite la impresión de que Lope tiene de a contraponer a un Terrazas más codicioso de riquezas ("Agora ven mis recelos / que no hay sin contento ricos; / que en estos bárbaros suelos / ¿a qué efecto o causa aplico / tantas barras y tejuelos? / Tengo más y busco más...", vv. 2069-2074) un Arana más desinteresado ("Tengo / lo que ¡gloria a Dios! me basta, / si a verme en España vengo...", vv. 2064-2066), poniendo así las premisas de la escena cumbre que sigue.

En ésta Lope empieza por aludir a algo para él importante, el nudo codicia-concupiscencia, expresando con la metáfora del oro, simultáneamente, tanto el miedo a la expoliación que la joven Palca sufre en representación de todos los de su tierra, como el deseo sexual del español, al que -según sabemos- lo que menos le importa son las riquezas materiales:

ARANA:	Palca, ¿cómo va de pechos, a ver?
PALCA:	Que no tengo oro.
ARANA:	De eso [otros] estarán satifechos. Sólo estos vuestros adoro, que de oro mejor son hechos. No busco aquel oro aquí, de que ya tengo un tesoro.
PALCA:	Pues ¿cuál oro?
ARANA:	El tuyo (vv. 2294-2301) ²⁰ .

No falta a continuación, puesto que la muchacha se declara enseguida dispuesta a rendirse a los deseos del joven, la consabida alusión -en todo caso, coherentemente englobada, ella también, en la metáfora áurea- a la facilidad de las mujeres indígenas, directamente derivada del hábito de vivir desnudas:

PALCA:	Ansí, pues, serás crisol del oro y tendrásme toda en ti.
ARANA:	No vi tal facilidad. Por deshonor tienen éstas el negar la voluntad;

²⁰ A propósito de estos versos, se ha recordado, citando en particular el romance "Álora la bien cercada", que "el oro como comparación sexual es vieja en todas las literaturas" (Lope de Vega, 1992, p. 202n).

ARANA:

que del no vestirse honestas
les nace la enfermedad.
[...]
A andar así las mujeres
de España, ¿quién se quejara?
Mas si tanto oro sobrara,
ni aun pidieran alfileres
(vv. 2301-2308; 2310-2313).

Se ha querido cargar el penúltimo verso citado de una responsabilidad típicamente ideológica y se ha buscado para el último una explicación demasiado sutil, remitiendo a *Aut.* ("Alfileres de las señoras. Es una porción de dinero que se les señala cada año, o cada mes con este título para los gastos del adorno de su persona")²¹. En realidad Lope tiene presente, pensamos, el detalle -al que aludíamos- de las cartas de Pietro Martire donde el humanista sugiere el motivo por el que los aborígenes americanos aceptaban con tanto entusiasmo, entre los demás regalos, que se les ofrecieran alfileres:

Cum nudi ipsi essent, quid illis aciculae²² prodesse possent, sciscitabantur. Nostri autem callido illis responso satisfecerunt: per signa enim ad spinas, quae saepenumero eorum carnibus figuntur, euellendas, dentesque purgandos, esse accommodatissimas significarunt: tunc illas magnifacere coeperunt (Petri Martyris, 19 A).

Aprovechándose de esta reminiscencia, Lope consigue, pues, confeccionar una *agudeza de improporción* o *disonancia* -que diría Gracián-, contraponiendo el metal más noble al vil metal del que están forjados los alfileres: además de insistir así en su idea fundamental de identificar codicia y sensualidad, es ésta, creemos, su manera original y, es cierto, matizada por el humor (no sirven alfileres para prender vestidos que no existen) de aludir al gran drama histórico del encuentro entre dos mundos.

²¹ Lope de Vega, 1980, 64-65 n. 1 y 2 a la p. 35. Idéntica explicación en Lope de Vega, 1992, pp. 203-204n.

²² El más antiguo diccionario español-latín sugiere la equivalencia siguiente: "Alfilel para afeitar, *acicula*, *ae*" (Antonio de Nebrija, *Vocabulario de romance en latín*, Gerald J. Macdonald, transcr. crítica e introd., Madrid, Castalia, 1981, p. 18b).

BIBLIOGRAFÍA

- BROTHERTON, John, "Lope de Vega's *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*: Convention and Ideology", *Bulletin of the Comediantes*, 46 (1994) pp. 33-47.
- CAMPOS, Jorge, "Lope de Vega y el descubrimiento colombino" *Revista de Indias*, 10 (1949) pp. 731-754.
- COLOMBO, Fernando, *Le Historie della vita e dei fatti dell'Ammiraglio Don Cristoforo Colombo*, Paolo Emilio Taviani y Ilaria Luzzana Caraci, eds., 2 vols., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990, vol. I. (col. "Nuova Raccolta Colombiana", nº VIII).
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *Hispania Victrix. Primera y Segunda Parte de la Historia General de las Indias*. Primera Parte, Madrid, RAE, 1946, pp. 157-294 (BAE, vol. 22).
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Enrique Sánchez Reyes, ed., Madrid, CSIC, 1949, vol. V, pp. 306-325.
- MINIAN DE ALFIE, Raquel, "Lope, lector de cronistas de Indias", *Filología*, 11 (1965) pp. 1-21.
- MORÍNIGO, Marcos A., *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1946 (anejo nº 2 de la *Revista de Filología Hispánica*).
- Petri Martyris ab Angleria mediolanen. oratoris clarissimi... de rebus Oceanicis et Orbe nouo decades tres...*, Basileae, apud Ioannem Bebelium, 1533.
- POLEGGI, Ennio, *Paesaggio e immagine di Genova*, Génova, SAGEP, 1982.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Jean Lemartinel y Charles Minguet, trads. y eds., Lille-Paris, Presses Universitaires de Lille, 1980.
- , *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Fernando Bartolomé Benito, ed., Vigo, Bárbaras, 1992.